

O SEGUNDO PÊNDELO DO FOTOGRAFIA DOCUMENTAL. ENTRE OS PARADOGMAS DE INFORMAR E OS IMPASSES DO ENFORMAR

*El segundo péndulo de la fotografía documental. Entre las paradojas de informar y los impasses del enformar
The second pendulum of documentary photography. Between the paradogmas of inform and the impasses of the informing*

_JOSÉ AFONSO DA SILVA JUNIOR



Foto: Creative Commons

SOBRE OS AUTORES >

JOSÉ AFONSO DA SILVA JUNIOR >

Pós-doutor em Estudos de Fotografia pela Universidade Pompeu Fabra, Espanha.

Pesquisador do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFPE

E-mail: zeafonsojr@gmail.com

RESUMO > RESUMEN > ABSTRACT >

O texto estrutura-se sob três pontos conceituais sobre o surgimento, deslocamento e configuração contemporânea do documentário. Assim, os limites normativos sobre a fotografia documental atuam na construção visual do outro como algo largamente dependente de estratégias de representação e/ou posteriormente, de modos de alteridade. Complementa-se com a superação, ou ultrapassagem, por modalidades centradas em procedimentos que reforçam a colaboração e a empatia. Para tal, o percurso do conceito de fotografia documental é visto sob três insuficiências (o precário, o impreciso e o transitório) de modo a entender o problema da relação informar e enformar (dar forma a algo) fora da dualidade objetividade descritiva / subjetividade do autor.

Palavras-chave: Fotografia documental; informação; estética; construção de sentido.

Resumen: El texto se estructura bajo tres puntos conceptuales acerca el surgimiento, desplazamiento y configuración contemporánea del documental. Así, los límites normativos sobre la fotografía documental actúan en la construcción visual del otro como algo ampliamente dependiente de estrategias de representación y / o posteriormente, de modos de alteridad. Se complementa con la superación, por modalidades centradas en procedimientos que refuerzan la colaboración y la empatía. Para ello, el recorrido del concepto de fotografía documental es visto bajo tres deficiencias (el precario, el impreciso y el transitorio) para entender el problema de la relación de informar y enformar (dar forma a algo) fuera de la dualidad objetividad descriptiva / autor.

Palabras clave: Fotografía documental; información; estética; construcción de sentido.

Abstract: The text is structured under three conceptual points on the emergence, displacement and contemporary configuration of the documentary. Thus, the normative limits on documentary photography act in the visual construction of the other as something largely dependent on representation strategies and / or afterwards on modes of alterity. It is complemented by overcoming, or overtaking, by modalities centered on procedures that reinforce collaboration and empathy. For this, the concept of documentary photography is viewed under three shortcomings (the precarious, the imprecise and the transitory) in order to understand the problem of the inform and informing (get shape to something) outside the duality descriptive objectivity / subjectivity of the author.

Keywords: Documentary photography; information; aesthetics; construction of meaning.

AS CONDIÇÕES MUTÁVEIS DA FOTOGRAFIA DOCUMENTAL

Quando André Rouillé (2009) elabora o percurso da fotografia como uma oscilação entre o documento e a expressão, a proposição assume uma dualidade e também um mal estar (ou vários). Por um lado, pode conceber a fotografia como duas matrizes ou campos de força em permanentes processos de sobreposição e/ou afastamento. Neste caso, as polaridades, no caso, documentar e expressar, servem à discussão mais como delimitações teóricas com finalidades de indicar a origem de certa tendência, sabendo que no estado da prática sempre haverá uma interpenetração, seja por que ao documentar é inevitável não utilizar determinado repertório de estilo expressivo; ou mesmo na fotografia expressiva, onde parcelas do real aparecem como elementos aqui e acolá.

Por outro lado, já em termos mais específicos, para o documento fotográfico e suas práticas e estratégias de obtenção de registros e narrativas, a percepção do pendular da fotografia reverbera um possível modo: que coabita o que informa e o que dá forma. Simultaneamente, esse jogo dual que é constituindo em espaço de elaboração/percepção estética, é também oscilante, dentro do própria delimitação da fotografia documental. Tratamos, assim, de uma oscilação dentro de outra oscilação, uma derivação da proposta dualista e duelista de Rouillé. Que obviamente a repete ao passo que problematiza a questão, mas adquire tensões próprias.

Indo aos clássicos, Roland Barthes, na *Câmera Clara*, (1980) nos lembra que a história, como disciplina, e a fotografia como prática são invenções de um mesmo século. De certo modo o cenário de fundo de ambos projetos compartilham objetivos comuns. Ordenar, selecionar, criar sentido e mostrar. O que sobrevive, tanto para a fotografia como para a história, não é o inteiro de um conjunto, a totalidade dos fatos ou das imagens, mas a resultante de escolhas operada pelas forças que jogam com o desenvolvimento temporal e as suas estratégias narrativas, representacionais, de sentido e do passado. Fotógrafos, documentaristas ou historiadores, lidam o tempo todo com essa reordenação de evidências, com o incomodo que a construção de saber sobre o fato ou o sobre o outro é formado pelo discurso.

Na “Arqueologia do saber”, Foucault elabora uma crítica do documento a partir de uma transformação na história e na forma como esta assimila o documento.

Desde que existe uma disciplina como a história, temo-nos servido de documentos, interrogamo-los, interrogamo-nos a seu respeito; indagamos-lhes não apenas o que eles queriam dizer, mas se eles diziam a verdade, e com que direito podiam pretendê-lo, se eram sinceros ou falsificadores, bem informados ou ignorantes, autênticos ou alterados. Mas cada uma dessas questões e toda essa grande inquietude crítica apontavam para um mesmo fim: reconstituir, a partir do que dizem estes documentos – às vezes com meias palavras –, o passado de onde emanam e que se dilui, agora, bem distante deles; o documento sempre era tratado como a linguagem de uma voz agora reduzida ao silêncio: seu rastro frágil mas, por sorte, decifrável. Ora, por uma mutação que não data de hoje, mas que, sem dúvida, ainda não se concluiu, a história mudou sua posição acerca do documento: ela considera como sua tarefa primordial, não interpretá-lo, não determinar como se diz a verdade nem qual é seu valor expressivo, mas sim trabalhá-lo no interior e elaborá-lo: ela o organiza, recorta, distribui, ordena e reparte em níveis, estabelece séries, distingue o que é pertinente do que não é, identifica elementos, define unidades, descreve relações. O documento, pois, não é mais, para a história, essa matéria inerte através da qual ela tenta reconstituir o que os homens fizeram ou disseram, o que é passado e o que deixa apenas rastros: ela procura definir, no próprio tecido documental, unidades, conjuntos, séries, relações” (FOUCAULT, 2007, p. 7).

Aqui é perceptível uma inversão do entendimento vigente na história tradicional, na qual os documentos eram “o feliz instrumento de uma história que seria em si mesma, e de pleno direito, memória”. No lugar disso, a história passaria a ser, “para uma sociedade, uma certa maneira de dar status e elaboração à massa documental de que ela não se separa” (FOUCAULT, 2007, p. 8). A forma de narrar se dispõe como formante do estilo, talvez do conteúdo, certamente da construção do outro.

Aproximando a discussão para o campo das fotografias documentais, parte dos problemas precede, justamente, ao campo de intencionalidades que criam condições para a elaboração do documento. Em outras palavras, nas matrizes de criação do discurso sobre o outro. Perceber o truque representacional envolve ter em conta que ao invés de informar, primeiro o documento é que é informado e formado.

O eixo aqui não é exclusivo da relação da fotografia com a história, no potencial que os meios visuais possuem como fonte de pesquisa. O centro reside na articulação de discurso, nas estratégias de codificação e nos imperativos de significação. Acreditamos que esse conjunto de saberes ao ser acionado para a função de registro, não age somente em busca de algo exterior, e sim que, na sua própria articulação, conforma o objeto.

Se *documentum* é *docere* (lat.), ensinar e comprovar, na prática histórica o sentido se forma não em voz unívoca, mas através da mente, do território e do corpo do “outro”. No laboratório da comprovação que sintetiza o dado, o documento é utilizado como peça retórica que legitima a intervenção, de quem tem poder para tal, sobre um “outro”. Um “outro” que, disposto no polo passivo, recebe informação, sofre intervenção.

No correr do seu desenvolvimento os problemas decorrentes dessa “metodologia sobre o outro”, o documento visual, do qual a fotografia não se separa, cria suas pretensas bases paradigmáticas. É um certo alinhamento de produção e discurso sobre o outro onde as técnicas do informar (pedagogizar, demonstrar, citar, provar, articular o discurso sobre o outro, etc.). Evidentemente a historiografia da fotografia documental desmonta essa intencionalidade, situando-as mais como dogmas iniciais, ou paradogmas (em modo de trocadilho e na falta de termo mais adequado), que revelam tanto os seus limites como se desnudam as estratégias formuladoras do discurso fotográfico documental. Assinalam também a fragilidade, ou impossibilidade de um regime documental formativo que foi e é atualmente, atravessado por diferentes matrizes do como mostrar. De maneira mais ampla, pensar delimitações da fotografia documental é assimilar a tríade da precariedade, imprecisão e transitoriedade (a serem desdobrados no correr deste texto) mais como uma linha de contorno do conceito, do que uma ideia fixa.

Evidentemente assumir essa perspectiva envolve trazer questões não presentes na origem do conjunto de das estratégias da fotografia documental. O atravessamento contemporâneo se dá em diferentes matrizes, somam-se as ordens políticas, culturais, de gênero, diversidade, migratórias, interculturais, etc... É praticamente inesgotável, dependendo do sabor discursivo alinhado ao campo metodológico com o qual se harmoniza.

De novo, os atravessamentos alinham-se com as finalidades. Destarte, o espaço de elaboração/percepção estética, já mencionado anteriormente nesse texto, demanda formas condizentes à delimitação do como informar do documento, fotografia inclusa. Em outras palavras, modos contemporâneos do informar, pedem estratégias de dar forma ao discurso documental de modo dilatado. Antes de informar, a fotografia documental é informada. Isto posto, ela enforma. Prossigamos.

O INEVITÁVEL PRECÁRIO

No esforço de aproximação da imagem moderna e do estatuto do documento, as assimilações, de modo inevitável, passam por um percurso que levam à uma condição de prova. A matriz de pensamento que orienta esse esforço está contida no que LeGoff detecta:

O documento que, para a escola histórica positivista do fim do século XIX e do início do século XX, será o fundamento do fato histórico, ainda que resulte da escolha, de uma decisão do historiador, parece apresentar-se por si mesmo como prova histórica (LE GOFF, 2010, p. 536).

O segundo pêndulo do fotografia documental. Entre os paradogmas de informar e os impasses do enformar

Nesta evolução está presente a valorização do verdadeiro, da autenticidade, da separação entre o que inspira e o que não inspira confiança, relação com o que existiu de fato e um relato falso ou inconsistente. Tal separação acontece sob o peso de instituições, de chancelas e reconhecimentos em oposição à desconfiança e inconsistência. A celeuma metodológico-política entre o tubo de ensaio laboratorial de Boyle e a filosofia política de Hobbes narrada por Latour (1994) ilustram bem o quadro da relação entre construção dos fatos e projeção ideológica no processo científico. Que mecanismos estão presentes na certificação de um determinado documento como legítimo registro de alguém ou de algo? Que poderes autenticam uns e descredenciam outros?

Do lado da fotografia e do cinema, a mesma epistemologia de ordem positivista cristaliza esse pensamento sobre a construção da confiança na câmera. Se constitui um inevitável precário apoiado em duas ordens: a primeira, vinculada à elaboração discursiva, lida com os limites de que o documento não é qualquer coisa que fica por conta do passado, é um produto da sociedade que o fabricou segundo as relações de forças que aí detinham o poder. A segunda, é que sem essa base inicialmente precária, hoje largamente superada, não seria alcançado o efeito verdade nem o contrato de credibilidade que nos aproxima da construção visual do real. O imperativo da câmera como instrumento científico implica, junto a noções como autoria, o meio, o receptor, e o sujeito fotografado e/ou filmado a delimitação de regularidades que permitem a compreensão desses modos articulados a lógicas políticas de como se constrói visualmente o outro.

É, portanto, ainda através de uma “fé” aproximada da ciência que se articulam e se sedimentam blocos de sentidos, estabelecidos *a priori* de modo latente no método. Incorporam-se nesse processo não apenas os referenciais de representação de quem discursa sobre o outro, mas se projetam sobre seus corpos, culturas e territórios a vontade política de impor uma certa narrativa específica. Antes de uma *autopoiésis* do objeto em si posta pela voz unívoca da retórica como “a” verdade, a contrapelo a “narrativa” do documento revela o discurso das intencionalidades que estão em jogo. É um modelo, portanto, onde o outro assume uma forma (é enformado) a partir de um olhar externo, construído menos na alteridade e na empatia. E certamente, mais no exótico que o outro passa a ser como representação.

Ao atuar sobre o documento fotográfico como estratégia de representação se problematiza sobre o código adotado e claro seus pertencimentos e possibilidades de ordenação e assimilação. A forma visual assume esse imperativo imagético e político.

O IMPRECISO DEFINIDO

Das lacunas inescapáveis à elaboração do documento, a mais séria é que estamos diante de algo que é portador de informação, que escreve o registro de uma realidade e que tem como contrapartida do convincente, a presença da impossibilidade de não interferência na realidade. Problema este fundado sobre mostrar o outro dentro dos limites do discurso visual, com suas intencionalidades e referenciais de representação. É basicamente um jogo onde o contraste do fundo é que dá o contorno da figura, como na

narrativa algorítmica de um *game*, em que o cenário conforma a personagem (estratégia, aliás, bastante consolidada na historiografia da fotografia e cinema documental. Desde Edward Curtis e Robert Flaherty, por exemplo, a dualidade entre o meio-ambiente, a terra, e o homem, é presente como o modo de informar e enformar a narrativa da ambiguidade protagonista – antagonista entre a natureza e quem a habita. No caso, onde o homem é algoz e vítima, formador e produto do que está em volta). É um mundo fotográfico roteirizado.

Antes das questões narrativas (políticas) pertinentes a um mundo prévia e totalmente roteirizado, como trata Comolli (2010), ainda no plano da representação (e seu peso) temos a questão de transparência versus opacidade.

Essas noções de transparência e opacidade já são bem disseminadas tanto na fotografia como no cinema e abordam a ideia de uma clivagem entre a imagem que nos impulsiona a enxergar o assunto que retrata ou daquela que apreende nossa atenção nele mesmo, no discurso elaborado. Novamente em Barthes, algo que foi destacado: “seja o que for que ela dê a ver e qualquer que seja a maneira, uma foto é sempre invisível: não é ela que vemos” (BARTHES, 1980, p. 34).

Seja a sobreposição *ad infinitum* de camadas-lâminas transparentes e homogêneas que, cercando e enquadrando o observador em um ponto de vista ideal, forcem ser a imagem total da verdade; ou ainda um deliberado gesto de conceder ao observador algum grau de consciência do processo de construção desta verdade, o que vemos é uma imagem técnica que conduz, com seus metatextos (Flusser), o sensível e a informação. Importante notar que no pacote de informações que advém na “caixa preta” contêm não apenas os metadados técnicos, mas sobretudo os ideológicos, uma concepção e conformação do mundo prévio à imagem.

Tais conceitos andam em paralelo com a ideia de janela ou de espelho do mundo. Seria dicotômico, se não fosse a potência da *equivocidade*: olhar para o mundo real ou criar seu próprio mundo. Entre estes gestos estaria supostamente a fissura entre a reprodução e a criação. Nessa ambivalência nasce, por exemplo a polarização entre arte e documento. A arte é observada como autônoma em relação ao mundo, mesmo que se faça por imagens deste mundo, que busque sua semelhança, que o tenha como modelo. Desta maneira, mesmo se interpenetrando, a arte seria o domínio do autor. Já o documento, o do objeto. O autor domina o enformar. O objeto, demanda informar.

Quanto ao autor, território da arte e da criação, muito se escreveu; restaria desvendar, se não uma arqueologia, uma *poese* da inserção deste no objeto “documento”. O que não é o interesse essencial deste texto.

O problema cresce quando o documental – não o documento – se constitui em método sobre o mundo, sobre os objetos, sobre o outro. Se a polarização aqui colocada nos serve como método tem sua função mais pedagógica, não podemos desprezar que são muitos os exemplos nos quais objeto e autor são colocados em campos opostos.

Dois fatos envolvendo Walker Evans, são mais que ilustrativos. Nos anos 1930, na esteira da Grande Depressão, o governo Roosevelt foi responsável por aquele que viria a ser um dos maiores projetos de

documentação fotográfica já empreendidos, no âmbito da *Farm Security Administration* (FSA). Sua importância para a fotografia documental é tão repetidamente referenciada que são quase que sinônimos um do outro. Tempos depois, com o acolhimento da coleção FSA pela Biblioteca do Congresso, Paul Vanderbilt, responsável por catalogar o acervo, criou duas categorias de imagens para lidar com o fundo:

por um lado “documentos” em seu sentido primeiro, que era preciso classificar tematicamente; por outro lado, “uma espécie superior de documentação”, na qual, segundo seu critério, “algo distinto” levantava “essencialmente um interesse próprio da história da arte” e requeria portanto uma classificação por autor (LUGON, 2010, p. 31).

As palavras de Vanderbilt acusam o golpe da superação de uma definição delimitada e essencialista. Até os anos vinte, conforme o próprio Evans defendia então seu trabalho, o conceito era entendido como a negação do estético: arte e documento eram inconciliáveis. Algo que, algum tempo depois, tentava-se conciliar, conforme indica Lugon:

A extensão do termo (documental) se explica melhor quanto mais imprecisa é sua definição. A suspeita deste caráter difuso se deixa ver por outra parte nos textos de finais dos anos trinta, onde se prefere falar de “enfoques” ou de “atitudes” documentais, conceitos bastante vagos para englobar as imagens mais díspares⁷⁹ (LUGON, 2010, p. 22. Grifo nosso.).

As diversidades conceituais e desencaixes nas definições se confirmam quando a forma documental, o estilo, se investe de certa autonomia em relação à função de documentação. Ou, complexando e trazendo para o campo da arte, quando a função documental deriva e é, alterando seu regime político, incorporada ou subvertida para uma estética documental. O comando sógnico da função pode então ser tomado para proposição de arranjos outros, como os dispositivos ou o compartilhamento de processos criativos e modos de produção.

A noção de Estilo documental é rapidamente forjada, adotada, incorporada. Esse chamamento veloz à discussão foi urgente. Era extremamente necessário incorporar novos paradogmas de modo a articular a presença do inevitável documental, como estilo, como gênero e como estratégia sobre o outro, de modo a resguardar a permanência. É o modo de lidar ao mesmo tempo, com a indefinição e a imprecisão.

Sedimentado lentamente na fotografia do início do século XX, o movimento no sentido de um desenvolvimento da linguagem documental em paralelo à sua função social é mais evidenciado no cinema. Sobretudo naqueles autores que, partindo das chamadas *avant-garde* modernistas, romperam com o esteticismo destas e buscaram o engajamento direto em causas e movimentos de suas épocas. Ou, em contraparte, da diversidade à adversidade, sob o baluarte da voz dos oradores sociais hegemônicos, quando o estilo documental é aparelhado pelo status quo, que buscam, por exemplo, traduzir em linguagem visual moderna a agenda do Estado-Nação.

O TRANSITÓRIO COMO REGULARIDADE

Numa olhada breve na historiografia, a ideia de “documento fotográfico” é antiga e aparece na literatura especializada do século XIX como algo natural ao meio – a conhecida defesa da fotografia como registro neutro do real. “Meados do século XIX foi o grande período de taxonomias, inventários e fisiologias, e a fotografia foi entendida como agente, por excelência, para listar, conhecer e possuir, por assim dizer, as coisas do mundo” (SOLOMON-GODEAU, 1991, p. 155). A partir dos anos 1920, segundo Lugon “o que se agrega ao documento para alcançar o status de arte?” (LUGON, 2010, p. 31). Uma série de fotógrafos começa a se interessar pelo potencial artístico dos documentos fotográficos: “a ambição real da leva documental dos anos trinta não havia sido, ou não exclusivamente, a documentação” (LUGON, 2010, p. 25), culminando com o “estilo documental” cunhado por Walker Evans.

O estudo de Lugon se constrói sobre uma polaridade: por uma parte, um movimento geral em favor da reprodução minuciosa do mundo, uma espécie de “impulso escópico”; por outra parte, as produções muito elaboradas dos defensores do “estilo documental”. Ele reconhece que se trata de uma polaridade instável, de modo que os fotógrafos ora se aproximam, ora se distanciam de tal impulso. Enquanto o termo documental se estabelecia muito estimulado pela cobertura promovida pela FSA e o volume de textos que alicerçaram a prática, Evans contribuía para tornar mais complexa a relação com o conceito, acrescentando possibilidades, desviando utilidades. Como nesta entrevista, que concede a Leslie Katz, publicada na edição de março/abril de 1971, de “Art in America”:

Documental? Aqui está uma palavra muito pesquisada e enganosa. E verdadeiramente nada clara [...] O termo exato deveria ser estilo documental [*documentary style*]. Um exemplo de documento literal seria a fotografia policial de um crime. Um documento tem uma utilidade, enquanto que a arte é realmente inútil. Assim, a arte nunca é um documento, mas pode adotar seu estilo. Me qualificam às vezes como “fotógrafo documental”, mas isto supõe o conhecimento sutil da distinção que acabo de fazer e que é bem mais recente. Se pode atuar sob esta definição e sentir o prazer maldoso de fazer a troca. Muito frequentemente eu faço uma coisa enquanto as pessoas creem que estou a ponto de fazer outra (Walker Evans *apud* LUGON, 2010, p. 24).

Não podemos esquecer que Walker Evans compôs o quadro de fotógrafos da FSA, sendo assim, contribuiu, de um modo ou de outro, para a consolidação deste modelo do qual ele se distanciaria depois. A entrevista é de 1971, ou seja, privilegiada por uma visão retrospectiva, um balanço de sua carreira – Evans morreu em 1975. Apesar de seu nome estar associado ao projeto bem como ao gênero documental, seu maior interesse passava mais por uma apropriação do estilo do que pelo fundamento social.

Abordar esta confusão nos parece interessante pois o intuito artístico de Evans aponta para incertezas abarcadas pelo documental, denotam a ambiguidade do termo, que comporta sob sua sombra projetos muito desiguais entre si. Prosseguindo, abrigam conceptualizações que bailam e que tem na mutabilidade

das suas definições, talvez a única permanência. Falar sobre o outro e sobre a história, é uma questão de método, e disto, certamente, variam as concepções mais ou menos distorcidas que se manifestam nas estratégias de representação e codificação postas em ação segundo intencionalidades que a rigor não vem exclusivamente nem da história nem dos meios visuais, mas da esfera das relações políticas que as atravessam.

UMA CONCLUSÃO ENTRE OS IMPASSES CONCEITUAIS ÀS ULTRAPASSAGENS EMANCIPATÓRIAS

O documental como percebemos hoje, é todo forjado sobre um sentido de contrato de credibilidade sobre a realidade e a adoção de um estilo como tal perante o entendimento de que ele porta – a partir da autoridade que lhe é outorgada – elementos de convencimento, uma segurança de que não há interferência na realidade que ele documenta. O documento pressupõe a fidelidade à alguma verdade, mesmo que isto se construa a partir de uma chancela, de aspectos institucionais – ou somente a partir disto. É necessário ponderar o peso de palavras como verdade ou realidade, percebendo-os como efeitos organizados por estratégias de representação e codificação justapostos à forma ou estilo.

John Tagg insiste que o registro fotográfico não tem um peso fenomenológico, mas discursivo, que o status do documento e o poder de sua evidência são, sempre, produzidos no campo de uma articulação institucional, discursiva e política (TAGG, 2005, p. 224). De onde, ao se adotar estratégias eminentemente representacionais, acionadas por códigos externos aos sujeitos ou realidades documentadas, não haveria escapatória, nem neutralidade possível. Isso, domesticaria esferas como a concepção do projeto, as escolhas precedentes e, muito importante, a edição e definição dos caminhos a serem percorridos posteriormente.

Esses feixes, situados além do objeto de matéria do documento, assumem um perfil formal, a seu turno, organizador das possibilidades de sobreposição entre conteúdo e forma, função e forma, e informar e enformar os modos de assentamento da fotografia documental em determinada configuração.

Dentro das sociedades automeadas modernas, industriais ou em fase de industrialização, se a fotografia foi prontamente captada e ajustada nos seus papéis de informar, à função do poder, isso não exclui, pelo contrário, reforça a aparição de concepções estéticas-políticas que organizam estratégias mais ou menos homogêneas dos modos de mostrar o outro e o entorno das condições de produção de dado conteúdo. É perceptível que a progressiva condução da *poese* da forma da fotografia documental onde esse fenômeno age sobretudo nas fissuras existentes entre as concepções de informar e enformar como expostas aqui no entorno das noções de precariedade, imprecisão e transitoriedade.

Refletir essa espécie de contrato interno do modo de ser da fotografia documental não esgota, em absoluto, o problema. Mas é interessante observar como ele replica, tal qual uma refração, a própria dualidade proposta por Rouillé, encarando as tensões do documento e da expressão.

O segundo pêndulo do fotografia documental. Entre os paradogmas de informar e os impasses do enformar

Como escape à tentação metodológica de análise do problema, a *poese* da forma fotodocumental não pode ser percebida como uma reverberação direta, ou atualização contemporânea de disposições já conhecidas. Em um certo sentido, o movimento pendular no caso da fotografia documental parece estar revolvendo de modo mais intenso sobre o polo da *poese*, que da informação. A questão que logo emana exige refletir que caminhos, ou linhas mais fortes de direcionamentos, serão capazes de informar mantendo as estratégias normativas do discurso documental. Não se trata porém, de atualizar essa discussão a partir de prolongamentos nem tão diretos de dualidades como forma/função e forma/conteúdo. Ou ainda, como uma atualização do debate Macluhaniano (ou de boa parte dos derivados de MacLuhan) entre meio e mensagem, onde o meio é o ajuste desse movimento pendular onde o meio assume o enformar como um *à priori* da elaboração de estratégias documentais.

Se a forma é formante, fica mais fácil entender os desdobramentos adotados no modo como o conteúdo informa (e é informado), através de estrangimentos e possibilidades. No entanto, em um regime onde se percebe a pulsão estetizante como pressuposto, a autonomia do conteúdo carece de força no sentido de talvez, impor um estilo.

Assim, a crítica ao documentário, na sua historiografia, se volta principalmente ao mal-estar existente entre a imagem e a realidade visual fenomenologicamente entendida; a denegrir sua adequação metonímica com a situação que representa; pondo em dúvida a capacidade da imagem expressar o campo visual de experiências vividas de modo “adequado”.

A mesma historiografia aponta justamente para tensionamentos que habitam tanto os movimentos pendulares da fotografia em geral, como as ênfases ou atenuações presentes na formatação do que é entendido como discurso real e estilístico da elaboração do que é documento visual. Perceber os centros de gravidade que orientam o campo de produção da fotografia documental ajuda a entender as diferentes fissuras, propostas, estilos e formatações com as quais nos deparamos. Entender essas delimitações de modo mais nítido é básico para se estabelecer uma crítica capaz de dar conta minimamente do que está envolvido nos processos da construção visual da realidade.

A resultante normativa, possível, de se negociar nesse momento, talvez seja a da percepção que o que consiste na elaboração do objeto no discurso documental pede uma postura mais emancipatória que vá menos justamente na direção do como mostrar e assimile mais o mostrar com os sujeitos envolvidos. Pensar concepções articulatórias para além do impasse que reside em ver o documentário sempre sob um eixo de representação possível, quando a superação pode ser traçada vendo o documentário a partir de dentro, ou seja da relação de pertencimento e empatia entre o sujeito que registra e o sujeito que é registrado. Para além dos paradogmas, e diante dos impasses, é preciso, mais uma vez, observar atentamente o movimento do pêndulo.

REFERÊNCIAS >>

BARTHES, Roland. A câmara Clara. Edições 70, Lisboa, 1984.

COMOLLI, Jean-Louis. Ver e poder: a inocência perdida – cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

FOUCAULT, Michel. Arqueologia do saber. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

LATOUR, Bruno. Jamais Fomos Modernos. São Paulo: ed. 34. 1994.

LEGOFF, Jacques. História e memória. Campinas: Editora Unicamp, 2010.

LUGON, Olivier. El estilo documental. De August Sander a Walker Evans 1920-1945. Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca, 2010.

MACLUHAN, Marshall. Os Meios de Comunicação como extensões do Homem. São Paulo, Editora Pensamento – Cultrix, 1974.

ROUILLE, André. Crise da fotografia documento. In: A Fotografia entre documento e arte contemporânea. São Paulo: SENAC, 2009.

SOLOMON-GODEAU, Abigail. Essays on photography, history, institutions and practices. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991.

TAGG, John. El peso de la representación: ensayos sobre fotografías e historias. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2005.

Data de submissão: 26/09/2018

Data de aceite: 26/11/2018